

## César Vallejo y el sentido trágico de la vida<sup>1</sup>

*Gladys Valencia Sala*

### Resumen

La obra de César Vallejo (1893—1938) nos invita a pensar acerca de los legados y apropiaciones de las fuentes culturales modernas en la región, por parte de una poética que puede definirse como andina, en la medida en que reinventa y reprocesa sus legados. Se ofrece aquí una lectura inicial de cómo este poeta de la vanguardia peruana se aproxima al sentido trágico de la vida, de la matriz barroca hispánica.

### Abstract

The work of César Vallejo (1893—1938) has invited us to think about the legacies and appropriations of modern cultural sources in the region, through a poetics that can be defined as andina, as it reinvents and reprocesses its legacies. This article offers an initial reading of how this poet of the Peruvian vanguard approaches the tragic sense of life from the womb of the Hispanic baroque.

### Resumo

A obra de César Vallejo (1893—1938) nos convida pensar sobre los legados e apropiações das fontes culturais modernas na região, por parte de uma poética que se pode definir como Andina, na medida em que reinventa e reprocesa seus legados. Se oferece aqui uma leitura inicial de cómo este poeta da vanguardia peruana se aproxima ao sentido trágico da vida, da matriz barroca hispânica.

### Palabras clave

César Vallejo  
Poesía Latinoamericana  
Vanguardia peruana

### Palavras chave

César Vallejo  
Poesía Latinoamericana  
vanguardia peruana

### Key words

César Vallejo  
Latinamerican poetry  
Peruvian vanguard

---

<sup>1</sup> Este ensayo es el resultado de una investigación hecha por la autora.

En el contexto de la historia cultural, el sentido trágico de la vida describe una representación, según la cual la noción teológica de totalidad del medioevo se ha quebrado. Desde el renacimiento, el sentido trágico de la vida es la representación de un tipo de sensibilidad frente a lo que se reconoce como el ocultamiento de Dios. Este habría abandonado la naturaleza y, por tanto, el lenguaje para convertirse este último en un material manipulado por seres carentes de una confiable visión de la totalidad y un deseo de reunión imposible de satisfacer en la tierra. El sentido trágico es una primera forma de representación del largo proceso de secularización que atraviesa la modernidad, en este caso de la primera distancia entre el absoluto y lo secular (De Certau, 1993; Goldman, 1979).

En el saber medieval, Dios había sido el principio de coherencia y totalidad. Sabemos que el latín, considerado lengua sagrada, tenía la misma naturaleza del mundo. La división de las iglesias nacionales, la codificación de las lenguas vulgares y el surgimiento de una ética y una estética racional, como principio de reconstitución del orden describen los procesos iniciales de construcción del mundo moderno. Su primer horizonte de realización se inscribe en la idea “trágica” de la salvación, imagen de futuro y de perfección por la cual se trabaja en este mundo.

Lo secular es el tiempo y el espacio donde se construye la civilización moderna. Surge una racionalidad sujeta a fines como la salvación, y el progreso (Weber), que aplaza siempre la realización. El nuevo modelo de representación de la totalidad es incierto.

A nuestros territorios andinos llegaron hombres cubiertos de armaduras como en la época medieval, sin embargo llevaban en su espíritu un quiebre profundo. De acuerdo con la reconstrucción hecha por autores como Foucault y Duby, sabemos que en la Edad Media el lenguaje se consideraba parte de la naturaleza divina, las palabras coincidían con sus referentes compartiendo una misma esencia. No obstante, tan temprano como el siglo XVI la sensación de estar en presencia de la divinidad se había oscurecido, la credibilidad en el estricto esquema estamental y la confianza en la figura patriarcal habían sido arrastradas junto con los hombres que abandonaban sus patrones naturales para ir a los burgos, y surgir como los primeros forasteros, pícaros y rebuscadores de dinero. En las colonias ocurría un proceso similar, soldados rasos que se volvían señores; indios fugitivos de la mita y el tributo que adoptaban una identidad más difusa como mestizos; sacerdotes influenciadas por Erasmo de Rotterdam que predicaban contra el culto a las imágenes: todos estos fenómenos constituyeron indicios del surgimiento de una concepción moderna del lenguaje.

La palabra se seculariza, se reconoce un artificio terreno, de naturaleza distinta a una divinidad que parece tan ausente o tan remota. El sentido trágico de la vida del sujeto del siglo XVI y XVII consiste en la conciencia dolorosa de la distancia de la divinidad, y de la imperfección de aquella materia artificial en la que se ha convertido

el lenguaje. Es una visión dolorosa y apasionada de la arbitrariedad del lenguaje, que contrasta con la visión optimista que siglos después tuvieron los poetas modernistas respecto de esta arbitrariedad y es sin embargo, esta visión ya moderna del lenguaje, su antecedente crucial.

En la modernidad, el lenguaje es arbitrario, es un artificio, un arte: es el vehículo humano para recuperar la totalidad perdida. En el lenguaje está depositada la razón y lo que es muy católico, está depositada la sensibilidad, la pasión.

El lenguaje aparece como un instrumento destinado al ordenamiento de una naturaleza que ha perdido el alma. Así, este clasifica, corrige y orienta la sensibilidad. Todo esto constituye una fenomenología, una mirada que construye objetos. A través de él se pueden representar objetos y relaciones entre esos fragmentos de totalidad, que se observan desde el pensamiento racional y desde el modelo de los ojos morales. Esta es la hipótesis del hombre moderno, especialmente entre el S. XVII y las últimas décadas del S. XIX: que el lenguaje y su instrumento, la representación sujeta a la razón y a la fe podrían reunir estos fragmentos en una nueva totalidad. Lo trágico, la tensión trágica es la búsqueda de la totalidad perdida, es el deseo del amado ausente, según las metáforas de la mística (un buen ejemplo podemos encontrar en Teresa de Jesús).

¿Por qué relacionar a Vallejo, que es un poeta de principios del siglo XX, con lo que fue el sentimiento y el saber dominantes en el Barroco, un conjunto cultural supuestamente superado desde la difusión mundial del empirismo genealógicamente atado al protestantismo?

En otras disciplinas se ha cuestionado una periodización lineal de los cambios epocales ceñidos a la experiencia de la modernidad en los países centrales. En estos, el Estado sustituyó a la Iglesia como fuente del telos social, y a la salvación por el progreso: al mercantilismo por la industria y a la filosofía del lenguaje clásico por la ciencia como hipótesis de orden y totalidad. Weber (1969) denomina a todo esto una segunda secularización, considerando “la Reforma” como la primera secularización.

En la modernidad hispanoamericana las respuestas no son las mismas, como tampoco entonces pueden serlo sus narrativas. Aunque esto requeriría un análisis más detenido, se puede pensar ahora que en Hispanoamérica no se rompió con suficiente vigor con la matriz trágica. Esta fue renovada en un paisaje en el que la Iglesia recobró su legitimidad como fuente de la ética y donde las elites regionales, más que una conversión en burguesía, mantuvieron una doble actitud de comerciantes y viajeros internacionales, y de señores de plantaciones y haciendas, en países de difícil constitución como naciones.

El asunto es complejo porque el legado trágico se suma a la voluntad propia del modernismo en Latinoamérica que constituye un segundo momento de afirmación del carácter secular del lenguaje. Este surge como forma plástica, autónoma de la realidad; la palabra se afirma como espacio en sí.

Cierto es que la duda y ausencia de la nación, la diferencia entre la amada Francia de nuestros modernistas y las regiones bajo su influjo debió suponer una rasgadura en el sujeto, que se renueva alimentada por una fuerte matriz cultural barroca, como la tensión trágica en la poética andina de los siglos XIX—XX. Sin embargo, se trata de una relectura de la tragedia barroca, una interpretación desde la voluntad de autonomía del lenguaje del modernismo; relectura que a veces parece no establecer distancias, una similitud emotiva, y en otros momentos muestra la renuncia a buscar el referente perdido en la divinidad y se afirma por primera vez en el juego puro de la forma.

Aquí, hacemos un trabajo parcial. Encontramos algunos elementos barrocos en el proceso reflexivo y en la constitución de la voz poética de un modernista, luego vanguardista, el peruano César Vallejo. ¿Cómo expresa esta tensión la poética de Vallejo y cuál es el lugar de su propio lenguaje en esta búsqueda trágica? ¿Cómo presenta las imágenes de fragmentación y de totalidad? y ¿Cómo pretende recomponerlas? ¿Cómo llegar a la unidad perdida?

La sensación trágica de distanciamiento de Dios y fragmentación de la totalidad se expresa en el poema “Espergesia” perteneciente a una etapa temprana de su producción *Los Heraldos Negros*.

En primer lugar, el problema de su nacimiento: no es un hombre armónico, nace como el fruto de una ruptura y falsificación. Dios estaba enfermo, no se parece a su Padre ni puede esperar nada de él. *Yo nací un día / que Dios estuvo enfermo*<sup>2</sup>. Su nacimiento no sella una alianza con el absoluto: *no saben del diciembre de ese enero*. El sujeto siente un vacío, testifica un divorcio entre el cuerpo y el verbo.

### *Espergesia*<sup>3</sup>

Yo nací un día  
Que Dios estuvo enfermo.

Todos saben que vivo,  
que soy malo; y no saben  
del diciembre de ese enero.  
Pues yo nací un día  
que Dios estuvo enfermo.

Hay un vacío  
en mi aire metafísico  
que nadie ha de palpar:

---

<sup>2</sup> Vallejo, César, *Los Heraldos Negros*, “Espergesia”. *Obra Poética Completa*, Madrid: Alianza editorial, 1994.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p.114.

el claustro de un silencio  
que habló a flor de fuego.  
Yo nací un día  
que Dios estuvo enfermo

Hermano, escucha, escucha...  
Bueno. Y que no me vaya  
sin llevar diciembres,  
sin dejar enero.  
Pues yo nací un día  
que Dios estuvo enfermo.

Todos saben que vivo,  
que mastico... Y no saben  
por qué en mi verso chirrían,  
oscuro sinsabor de féretro,  
luyidos vientos  
desenroscados de la Esfinge  
preguntona del Desierto.

Todos saben...Y no saben  
que la Luz es tísica,  
y la Sombra gorda...  
Y no saben que el Misterio sintetiza...  
que él es la joroba  
musical y triste que a distancia denuncia  
el paso meridiano de las lindes a las Lindes.

Yo nací un día  
que Dios estuvo enfermo,  
grave.

Siguiendo con *Los Heraldos Negros* en el poema “Para el alma imposible de mi amada”, la amada y Dios se conciben como ideas perfectas, que no logran materializarse. En esto se observa una primera identificación con el pensamiento poético hispánico barroco, denominado el sentido trágico, que estuvo alimentado de neoplatonismo.

***Para el alma imposible de mi amada*<sup>4</sup>**

AMADA: no has querido plasmarte jamás  
como lo ha pensado mi divino amor.

Quédate en la hostia,  
ciega e impalpable  
como existe Dios.

Si he cantado mucho, he llorado más  
por ti ¡oh mi parábola excelsa de amor!

Quédate en el seso,  
y en el mito inmenso  
de mi corazón!

La relación entre el objeto de deseo y el sujeto es la pasión, que sufre la ansiedad de no alcanzar las ideas perfectas y ausentes. La razón clásica (S.XVII) hace igual que Vallejo: establece una distancia entre el ideal (neoplatónico) y lo secular (mundo material).

Es la fe, la fragua donde yo quemé  
el terroso hierro de tanta mujer;  
y en un yunque impío te quise pulir.

Quédate en la eterna  
nebulosa, ahí,  
en la multicencia de un dulce noser.

Y si no has querido plasmarte jamás  
en mi metafísica emoción de amor,  
deja que me azote  
como un pecador.

El rechazo de lo mundano, en que redundaba la visión trágica. Como espacio final existe solo la auto—disciplina. La relación entre estos ideales perfectos y el sujeto es la distancia, y se percibe por canales emotivos: es el sentimiento de angustia del hombre moderno en su versión cultural trágica.

Observo que el desarrollo del concepto del sentido trágico de la vida se expresa en una forma arcaica en este poema. De una manera casi literal, como lo hacía la poesía mística, relaciona a la amada con Dios, como imágenes de perfección racional distantes que se perdieron en el horizonte infinito; como imaginarios que no lograron concretarse en la vida material ni secular. Esa ausencia sólo se conoce a través del sentimiento de la pasión, del dolor que produce y deja al individuo estéril frente al

---

<sup>4</sup>*Ibid.*, p.101

mundo. No puede aceptar a una mujer que no sea ideal. No puede aceptar una totalidad que no sea platónica como la de Dios. Rechaza lo material, rechaza el mundo y, en ese rechazo del mundo, sufre. Es un momento de autodisciplina muy arcaica, es la autodisciplina de la mística: se azota.

*Trilce*

(LVI)<sup>5</sup>

Todos los días amanezco a ciegas  
a trabajar para vivir; y tomo el desayuno,  
sin probar ni gota de él, todas las mañanas.  
Sin saber si he logrado, o más nunca,  
algo que brinca del sabor  
o es sólo corazón y que ya vuelto, lamentará  
hasta dónde esto es lo menos.

**Distancia, fragmentación, disciplina**

Las imágenes de auto—disciplina: en “Para el alma imposible de mi amada” la primera imagen es el *azote*, pero luego esta disciplina se automatiza y se vuelve *trabajo* y un trabajo sin fe en el progreso es vacío.

(XLIX)<sup>6</sup>

Murmurando en inquietud, cruzo,  
el traje largo de sentir, los lunes  
de la verdad.  
Nadie me busca ni me reconoce,  
y hasta yo he olvidado  
de quien seré.

Aquí se proyecta un cambio de las imágenes del amor trágico, que había llevado a la disciplina del cuerpo, el *azote*, hacia una imagen más andino—vanguardista; la secularización y disciplina del cuerpo: el trabajo.

Cierta guardarropía, sólo ella, nos sabrá  
a todos en las blancas hojas  
de las partidas.  
esa guardarropía, ella sola,

---

<sup>5</sup> Vallejo, César, *Trilce*, Edición de Julio Ortega, Madrid: Cátedra, 1993. LVI, p.159.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p.153.

al volver de cada facción,  
de cada candelabro  
ciego de nacimiento.

La hora, el recurso de la ropa, ya sin el cuerpo, que se ha perdido por la disciplina. “esa guardarropía, ella sola”, sin cuerpo. El poeta está hablando de la costumbre de guardar ropa, sistematizar memorias, crear escenarios burgueses.

Tampoco yo descubro a nadie, bajo  
este mantillo que iridice los lunes  
de la razón;

En el poema (LVI) observamos cómo las imágenes del auto—disciplinamiento han dejado de ser el “azotarse”, para convertirse en imágenes del trabajo. El trabajo de todos los días, el trabajo de todas las mañanas, el trabajo de los lunes de la razón. La totalidad sigue descompuesta, pero se ha automatizado el ritmo de la vida. Se sigue un ritmo sin sentido, pues no existe la totalidad ni la imagen de la salvación, lo cual es grave, considerando que el poeta no confía en el “progreso”: se ha perdido en ello el cuerpo. “*Los lunes de la razón*” habla de la idea del tiempo y del orden moderno más reificado<sup>7</sup>; en Heraldos era más místico. A partir de esa original observación, la ruptura de la totalidad que, como vimos en un primer momento, significó un sentido místico, aquí aparece en un nuevo sentido.

Y no hago más que sonreír a cada púa  
de las verjas, en la loca búsqueda  
del conocido.

Buena guardarropía, ábreme  
tus blancas hojas:  
quiero reconocer siquiera al 1,  
quiero el punto de apoyo, quiero  
saber de estar siquiera.

Aquí tenemos la pregunta, que el poeta dirige a la ropa. La pregunta sobre la unidad o totalidad. El poeta pregunta a la ropa: ¿Tú eres una garantía de la totalidad, de la unidad? Y lo escribe con el número 1. El azote de la época mística se ha convertido en una cosa automática y se ha mecanizado. Vallejo observa cómo esa mecánica del trabajo y de la ropa y de los lunes de la razón son un sustituto vacío,

---

<sup>7</sup> Reificar -material utilitario-. Reificar, cosificar. Vallejo ha pasado de las imágenes místicas, a las imágenes que describe la cultura del progreso. En ambas hay una profunda ausencia, una idea racional, un horizonte lejano y una disciplina del cuerpo.



una ropa sin cuerpo. La búsqueda ha terminado porque se han olvidado de la búsqueda original, que era el reencuentro con la unidad perdida. Es importante que le pregunte a la ropa sobre el sentido de totalidad. Hay una imagen más cercana a las reificaciones en la época del utilitarismo modernista. En *Trilce* se observa esta experiencia de lo urbano. (La sistematización del trabajo, los procesos más secularizados, arraigados del siglo). Les pregunta a las cosas. Los hombres del modernismo confían en las cosas: creen que las conocen y que las tienen para su bien.

Vallejo pregunta a las cosas, ya no pregunta a la amada. No pregunta al Dios distante, sino a los objetos, que son los dioses: las mercancías. Son las mercancías el sentido de unidad que pretende el modernismo. El poeta pregunta sobre la existencia de la unidad a los objetos modernistas. ¿Existe la unidad? ¿Tú eres una garantía de unidad?

En los bastidores donde nos vestimos,  
no hay, no Hay nadie: hojas tan sólo  
de par en par.  
Y siempre los trajes descolgándose  
por sí propios, de perchas  
como ductores índices grotescos,  
y partiendo sin cuerpos, vacantes,  
hasta el matiz prudente  
de un gran caldo de alas con causas  
y lindes fritas.  
Y hasta el hueso!

En *Trilce*, el sentido trágico de la vida se renueva, la disciplina parece ser observada por el poeta, como el tiempo de la industrialización y de la automatización de la conducta: el tiempo de la vida moderna.

**(LIX)<sup>8</sup>**

La esfera terrestre del amor  
que rezagóse abajo, da vuelta  
y vuelta sin parar segundo,  
y nosotros estamos condenados a sufrir  
como un centro su girar.

Pacífico inmóvil, vidrio, preñado  
de todos los posibles.

---

<sup>8</sup>*Ibid.*, p.162.

Andes frío, inhumanable, puro.  
Acaso. Acaso.

Gira la esfera en el pedernal del tiempo,  
y se afila,  
y se afila hasta querer perderse;  
gira forjando, ante los desertados flancos,  
aquel punto tan espantablemente conocido,  
porque él ha gestado, vuelta  
y vuelta,  
el corralito consabido.

Centrífuga que sí, que sí,  
que Sí,  
que sí, que sí, que sí, que sí: NO!  
Y me retiro hasta azular, y retrayéndome  
endurezco, hasta apretarme el alma!

Por otro lado, observo en los poemas de *Trilce* que el poeta está innovando el lenguaje, como un espacio en un territorio. El lenguaje se está convirtiendo en un escenario, se está desplegando sobre el mundo. Empieza a introducir números, a innovar. El lenguaje en la mística también es un espacio muy cercano a la física, según lo plantean Certau y Goldman. El lenguaje se despliega sobre un espacio infinito —igual que se desplegó la física newtoniana— en la búsqueda de Dios.

En “Voy a hablar de la esperanza”, *Poemas en Prosa*, se podría hablar de un tercer momento, ese dolor de la distancia, que se expresó primero en una etapa mística, luego materialista, donde es importante no olvidarse que se perdió el cuerpo. Ahora hay una materialización del dolor; un dolor que ya no busca la causa, ni el origen de la distancia antes señalada. Hoy sufro solamente, me duelo sin explicaciones, mi dolor es constitutivo. Yo no soy Vallejo, yo soy dolor. El dolor ya no es causado por la distancia de Dios. El dolor ya no se distancia de mí: es mi esencia.

### ***Voy a hablar de la esperanza*<sup>9</sup>**

Yo no sufro este dolor como César Vallejo. Yo no me duelo ahora como artista, como hombre ni como simple ser vivo siquiera. Yo no sufro este dolor como católico, como mahometano ni como ateo. Hoy sufro solamente. Si no me llamase César Vallejo, también sufriría

---

<sup>9</sup> Vallejo, César, *Poemas en Prosa, Obra Poética Completa*, Madrid: Alianza editorial, 1994. p.187.

este mismo dolor. Si no fuese artista, también lo sufriría. Si no fuese hombre ni ser vivo siquiera, también lo sufriría. Si no fuese católico, ateo ni mahometano, también los sufriría. Hoy sufro desde más abajo. Hoy sufro solamente.

Aquí se ha superado el paradigma clásico donde se sabe cuál es el origen del dolor, este se vuelve un elemento constitutivo de la vida secular, no hay nada que lo modifique.

Me duelo ahora sin explicaciones. Mi dolor es tan hondo, que no tuvo ya causa ni carece de causa. ¿Qué sería su causa? ¿Dónde está aquello tan importante, que dejase de ser su causa? Nada es su causa; nada ha podido dejar de ser su causa. ¿A qué ha nacido este dolor, por sí mismo? Mi dolor es del viento del norte y el viento del sur, como esos huevos neutros que algunas aves raras ponen del viento. Si hubiera muerto mi novia, mi dolor sería igual, si me hubieran cortado el cuello de raíz, mi dolor sería igual. Si la vida fuese, en fin, de otro modo, mi dolor sería igual. Hoy sufro desde más arriba. Hoy sufro solamente.

Ha decidido el poeta renunciar a aquel padre enfermo de “Espergesia”, renunciar a su imperfección, monstruosidad, deformidad...

Pero he aquí que mi dolor de hoy no es padre ni es hijo. Le falta espalda para anochecer, tanto como le sobra pecho para amanecer y si lo pusiesen en la estancia oscura, no daría luz y si lo pusiesen en una estancia luminosa, no echaría sombra. Hoy sufro suceda lo que suceda. Hoy sufro solamente.

Está diciendo que no hay vuelta, está tratando de terminar con la nostalgia. De manera que el dolor que en *Heraldos Negros* es nostalgia, porque tiene causa, porque sabe cuál es la distancia entre el sujeto y su deseo, en “Poemas en Prosa” ya no tiene causa y por lo tanto ya no hay esperanza. Está tratando de romper con la nostalgia, está haciendo del dolor una materia. Hoy sufro, suceda lo que suceda, hoy sufro solamente.

---

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p.201.

***Yuntas***<sup>10</sup>

Completamente. Además, ¡vida!  
Completamente. Además, ¡muerte!

Completamente. Además, ¡todo!  
Completamente. Además, ¡nada!

Completamente. Además, ¡mundo!  
Completamente. Además, ¡polvo!

Completamente. Además, ¡Dios!  
Completamente. Además, ¡nadie!

Completamente. Además, ¡nunca!  
Completamente. Además, ¡siempre!

Completamente. Además, ¡oro!  
Completamente. Además, ¡humo!

Completamente. Además, ¡lágrimas!  
Completamente. Además, ¡risas!...

¡Completamente!

Este poema, que forma parte de *Poemas Humanos*, busca a través del lenguaje y a través de sentenciar la recomposición de la totalidad: decretar la totalidad. Está ratificando la existencia. ¿Ha encontrado el poeta la totalidad?

Una primera experimentación para reconstruir la totalidad vimos en “Para el alma imposible de mi amada”. El sentido trágico se expresa en la idea del amor total y sólo logra su reunión en la muerte. Esta idea de la muerte es una imagen de totalidad, de encuentro con el absoluto; es un tema muy clásico.

La idea de la muerte se repite en *Trilce*, pero aquí se plantea en estos términos: cuando yo muera que sea de vida y no de tiempo. El tiempo se relaciona con esa idea de disciplina, de ropa, es una secularización (siglo) de tiempo, del minuto de oro, que es el ritmo de tiempo que impone el capitalismo. Es el ritmo de la modernidad, pero es ritmo exterior, vacío de cuerpo, es un ritmo que no es el tiempo del universo, sino el tiempo de la cotidianidad y del orden que se plantea en la sociedad moderna industrial.

El poeta ha criticado la disciplina de los cuerpos, como un pretexto para sustituir la ausencia de la totalidad, y plantea que quiere morir en un sentido muy clásico nuevamente.

Desde los *Heraldos Negros* y el sentido trágico místico de la vida; luego las imágenes modernistas y la búsqueda del lenguaje como un espacio para la totalidad; *Trilce* y la crítica a la disciplina y al tiempo cotidiano en el capitalismo o en la modernidad; y después del momento de haber encarnado el dolor y haber dejado de buscar su causa y de sentir nostalgia por el distanciamiento, está tratando de decretar la totalidad. Está ratificando la existencia.

Veo tres momentos: el primero, donde aborda un tema clave de la cultura hispanoamericana y andina, que es el sentimiento trágico de la vida. El segundo, el problema de la totalidad en el modernismo poético. Vallejo sabe que viene de una cultura donde la totalidad es combatida con pesimismo en la sociedad neo—arcaica de las colonias. Sin embargo también es relevante subrayar la ruptura de esta totalidad para liberar al lenguaje de su sentido automático, reconocer su propia materialidad y legitimar su arbitrariedad es una invitación a la crítica.

El sentido trágico recupera en *Trilce* elementos de las tendencias nihilistas y vanguardistas de Europa. Cuestiona la totalidad falsa, que es la del trabajo, y las reificaciones de la ciencia y del progreso. Tercera reflexión en Vallejo: la nueva búsqueda de totalidad, que he definido como una búsqueda a través de la recuperación del sentido de lo material para romper con la nostalgia. Aunque vuelve al tema de la búsqueda de la unidad, la totalidad, y regresa sobre sus temas de *Trilce*, sobre los temas de la pérdida del cuerpo, sobre el tema del sin sentido de la disciplina, lo hace introduciendo la ironía.

### *Traspié entre dos estrellas*<sup>11</sup>

¡Hay gentes tan desgraciadas, que ni siquiera  
tienen cuerpo; cuantitativo el pelo,  
baja, en pulgadas, la genial pesadumbre;  
el modo, arriba;  
no me busques, la muela del olvido,  
parecen salir del aire, sumar suspiros mentalmente, oír  
claros azotes en sus paladares!

El modo, o sea las formas de arriba, suman suspiros mentalmente, como ese primer poeta que fue el mismo Vallejo, que suspiraba de una manera mística, porque tenía esa nostalgia de futuro que no se sació, y que él piensa que en la sociedad moderna se sació a través de la cotidianidad, del trabajo, de la disciplina y lo plantea así aquí.

Establece una relación entre la sistematización del trabajo y el cuerpo ausente. Esa disciplina y nostalgia está en la base de la automatización de la modernidad para él.

---

<sup>11</sup>*Ibid.*, p.261.

*Gladys Valencia Sala*

Vanse de su piel, rascándose el sarcófago en que nacen  
y suben de su muerte de hora en hora  
y caen, a lo largo de su alfabeto gélido, hasta el suelo.

¡Ay de tanto! ¿ay de tan poco! ¿ay de ellas!  
¡Ay en mi cuarto, oyéndolas con lentes!  
¡Ay en mi tórax, cuando compren trajes!  
¡Ay de mi mugre blanca, en su hez mancomunada!

Y luego empieza a salvarlos con cosas de la cotidianidad. Y salva a otros, los salva de una vez, sin esperar futura salvación: ni en el sentido místico del término ni en el progreso; no busca más.

¡Amado sea aquel que tiene chinches  
el que lleva el zapato roto bajo la lluvia  
el que vela el cadáver de un pan con dos cerillas,  
el que se coge un dedo en una puerta,  
el que no tiene cumpleaños,  
el que perdió su sombra en un incendio,  
el animal, el que parece un loro,  
el que parece un hombre, el pobre rico,  
el puro miserable, el pobre pobre!

Existe una diferencia notable entre la imagen del amado que tiene chinches y el de la amada que no ha querido plasmarse. Hay una distancia entre estas dos imágenes de lo que puede ser amado, del objeto del amor. En un primer momento, como ya lo he definido, hay una especie de encuentro con un universo en este detalle de lo mundano; recuperar lo mundano, pero no como el tiempo, no como lo secular, no como lo material del progreso moderno, sino como otra forma de lo mundano.

Ha decidido él perdonar, encarnar a Dios y amar. El poeta decidió amar, en vez de añorar a Dios.

¡Amado sea el que trabaja al día, al mes, a la hora,  
el que suda de pena o de vergüenza,  
aquel que va, por orden de sus manos, al cinema,  
el que paga con lo que le falta  
el que duerme de espaldas,  
el que ya no recuerda su niñez; amado sea  
el calvo sin sombrero,  
el justo sin espinas,

el ladrón sin rosas,  
el que lleva reloj y ha visto a Dios,  
el que tiene un honor y no fallece.

¡Amado sea el niño, que cae y aún llora  
y el hombre que ha caído y ya no llora!

¡Ay de tanto! ¡Ay de tampoco! ¡Ay de ellos!

Ahí está una de las contradicciones centrales que plantea el autor: la del tiempo moderno secular capitalista que surge de la ausencia de Dios y de la ruptura de la totalidad. Es decir, el que lleva reloj y sin embargo ya dio el salto y ha visto a Dios. Ya no lo hace por esa ansiedad profunda que es la fragmentación y que da lugar al principio de modernidad. El que ha visto a Dios ha terminado con todos los problemas que ha planteado él en su poesía, aunque lleve reloj.

***La violencia de las horas***<sup>12</sup>

Todos han muerto.

Murió doña Antonia, la ronca, que hacía pan barato en el burgo.

Murió el cura Santiago, a quien placía le saludasen los jóvenes y las mozas, respondiéndoles a todos, indistintamente: “Buenos días, José! Buenos días, María!”

Murió aquella joven rubia, Carlota, dejando un hijito de meses, que luego también murió, a los ocho días de la madre.

Murió mi tía Albina, que solía cantar tiempos y modos de heredad, en tanto cosía en los corredores, para Isidora, la criada de oficio, la honrosísima mujer.

Murió un viejo tuerto, su nombre no recuerdo, pero dormía al sol de la mañana, sentado ante la puerta del hojalatero de la esquina.

Murió Rayo, el perro de mi altura, herido de un balazo de no se sabe quién.

---

<sup>12</sup> Poemas en Prosa, *La violencia de las horas*, p.180.

Murió Lucas, mi cuñado en la paz de las cinturas, de quien me acuerdo cuando llueve y no hay nadie en mi experiencia.

Murió en mi revólver mi madre, en mi puño mi hermana, y mi hermano en mi viscera sangrienta, los tres ligados por un género triste de tristeza, en el mes de agosto de años sucesivos.

Murió el músico Méndez, alto y muy borracho, que solfeaba en su clarinete tocatas melancólicas, a cuyo articulado se dormían las gallinas de mi barrio, mucho antes de que el sol se fuese.

Murió mi eternidad y estoy velándola.

Después de haber hecho una enumeración de los seres más comunes, reivindicando lo cotidiano, y antes de declarar definitivamente la totalidad por decreto, declara la muerte de su nostalgia. Se recupera de su dolor, de esa tristeza de la ausencia de Dios; luego del luto: el poeta se recupera. El cuerpo se afirma aún cuando sabe el poeta que sólo posee una palabra que no lo alcanza.

## Bibliografía

- Baudelaire, Charles. *El pintor de la vida moderna*. Bogotá: Ediciones El Áncora Editores, 1995.
- Benjamín, Walter. *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*. Madrid: Taurus, 1980.
- Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire, la experiencia de la modernidad*. Bogotá: Ediciones siglo veintiuno, 1988.
- Buck—Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamín y el proyecto de los pasajes*. Madrid, Visor, 1989.
- Chartier, Roger. *El Mundo como Representación, Historia cultural entre práctica y representación*. Barcelona: Editorial Gedisa, 1995.
- De Certeau, Michel. *La Escritura de la Historia*. París: Gallimard. 1978. Universidad Iberoamericana, 1993.
- Echeverría, Bolívar. (compilador). *Modernidad, Mestizaje cultural, Ethos Barroco*. México: UNAM, 1994.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas*. México: Siglo veintiuno editores, 1968.
- Gutiérrez Girardot, Rafael. *Modernismo*. Barcelona, Montesinos editor, 1983.
- Moro, César. *Versiones del Surrealismo*. Barcelona: Tusquets Editores, 1974.
- Ortega, Julio (editor). *César Vallejo. El Escritor y la Crítica*. Madrid: Taurus Ediciones, 1981.
- Sucre, Guillermo. *La máscara, la transparencia, ensayos sobre poesía Hispanoamericana*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.
- Vallejo, César. *Obra Poética Completa*. Madrid: Alianza editorial, 1994.



- 
- \_\_\_\_\_. *Trilce*. Edición de Julio Ortega. Madrid: Cátedra, 1993.
- 
- \_\_\_\_\_. *Poemas en prosa, Poemas Humanos, España, aparta de mí este cáliz*. Ediciones de Julio Vélaz. Madrid: Cátedra, 1988.

### **Gladys Valencia Sala**

Candidata al doctorado en Literatura Hispanoamericana, Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Tesis en proceso: *Humberto Fierro habitante del espacio simbolista* (1890—1929). Master en Estudios de la Cultura, Universidad Andina Simón Bolívar / Sede Ecuador. Tesis: *El círculo modernista: la autonomía del arte según el modernismo ecuatoriano*. Aprobada con distinción. (2004). Licenciada en Ciencias Históricas, Pontificia Universidad Católica del Ecuador. Tesis: *El mayorazgo en la Audiencia de Quito*. Aprobada con distinción (1993). Tiene diplomas en Estudios de la Cultura, Universidad de Toronto, Canadá, (2000—2001). Lengua y cultura, Londres, Inglaterra, (2002). Historia del Arte, Casa de la cultura, Viña del Mar, Chile, (1973). Lengua y cultura, Volkshochschule, Alemania, Kiel (1976—1977). Dentro de su experiencia profesional están los cargos de profesora de historia en el colegio Sauce, (1995—1998). Investigación: *Arte, Arquitectura y Vida Cotidiana en el Convento de la Merced*. Archivo Histórico Convento de la Merced, (1992). Investigación sobre *Instituciones Coloniales*. Archivo Nacional de Historia (1991—1994). Investigación sobre, *La aristocracia quiteña* S. XVII—XIX, Universidad Católica del Ecuador (1994). Publicación del libro *El mayorazgo en la Audiencia de Quito*. Quito, Abya—Yala, (1994). Investigadora: Historia Política y Social del Ecuador en el S.XX, (1998). Investigadora: Historia de la vida cotidiana, *Las Mujeres en el Ecuador*, S. XIX, (1998). Investigación sobre *la modernidad literaria en el Ecuador*, Universidad Andina, (2004). Congreso de Historia en La Habana, (1990). Congreso Internacional de Ecuatorianistas. LASA./FLACSO. Quito, (2004). Miembro de la Asociación de historiadores del Ecuador.

**Recibido en:** 20/03/04

**Aprobado en:** 23/04/04